

«Séduisant, passionnant, agaçant». Marc Fumaroli chez les historiens de l'art (surtout français)

Anne-Marie Lecoq

En mai 2006, à l'Art Institute de Chicago et au musée des Beaux-Arts de Montréal, Marc Fumaroli a donné une conférence intitulée «Girodet entre Athènes et Rome». En septembre, à Paris, il a inauguré le cycle de conférences accompagnant l'exposition internationale *Portraits publics, portraits privés, 1770–1830*. En octobre, au musée d'Aix-en-Provence, il a ouvert le colloque organisé par Denis Coutagne en complément de l'exposition sur *Cézanne et la Provence* et parlé de «Cézanne moderne et antimoderne». Cette petite liste, limitée à la seule année 2006, pourrait dessiner une sorte de papillonnage mondain, rendu possible par un effet de mode en France et par divers réseaux d'amitiés en Amérique du Nord. On pourrait aussi invoquer la persistance d'une vieille habitude française: dans ce pays, la notoriété dans les lettres – surtout si elle est officialisée par l'appartenance à l'Académie – signifie *de facto* capacité à parler d'art. Cela nous a valu autrefois le meilleur, le Claudel de *L'œil écoute* ou le Gide des réflexions sur Poussin, par exemple, et nous vaut souvent aujourd'hui de fâcheux exemples de l'art de discourir avec facilité mais à bonne distance des faits avérés et des documents incontestables que l'histoire de l'art, dans les musées et les universités, s'efforce péniblement de mettre au jour.

Et pourtant il ne s'agit nullement ici d'un sautilllement superficiel d'un sujet à l'autre, au gré des expositions et des commémorations. L'intérêt de Marc Fumaroli pour Girodet remonte à ses travaux sur Chateaubriand et s'était manifesté dès le colloque de 1997 sur *Chateaubriand et les arts*, avant de reparaitre en 2005 dans son essai introductif à la grande exposition rétrospective du peintre. Sa réflexion sur le portrait est liée à l'importance qu'il attache depuis toujours (un livre est en préparation) à l'«autoportrait» du Christ et à la tradition chrétienne de l'image divine «non faite de main d'homme», un thème qui déborde largement la légende de sainte Véronique et qu'on retrouve, par exemple, jusque dans l'autoportrait christomorphique, pourrait-on dire, de Dürer. Quant à Cézanne, qui déclarait vouloir «faire du Poussin d'après nature», il figure depuis longtemps, au chapitre des arts, dans les dossiers de l'historien de la Querelle des Anciens et des Modernes.

L'intérêt de Marc Fumaroli pour les arts visuels et pour leur histoire s'est manifesté très tôt et s'est nourri de rencontres successives. Ce fut d'abord, en 1964 et 1965, à la Fondation Thiers, la rencontre avec Jacques Thuillier, pensionnaire lui aussi, et un amour partagé pour l'Italie et l'art italien, renforcé par des voyages dans la péninsule. La visite du musée de Sienne en compagnie de celui qui était alors un brillant disciple d'André Chastel, reste un des grands souvenirs de Marc Fumaroli. André Chastel lui-même commença à s'intéresser au jeune historien de la rhétorique lorsque parut en 1975 dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* l'article « Sur quelques frontispices gravés d'ouvrages de rhétorique et d'éloquence (1594-1641) ». On était dans le domaine mitoyen du mot et de l'image, sur lequel Chastel réfléchissait et faisait réfléchir dans ses séminaires du Collège de France, et l'étude de Marc Fumaroli concernait aussi les fêtes et les entrées royales – un thème très chastélien – puisqu'elle mettait en évidence l'influence initiale des décors d'arcs de triomphe, suivie, à partir des années 1630, de leur effacement au profit du tableau ou de la scène de théâtre à l'italienne dotés d'un espace unifié. Publié chez Droz en 1980, *L'âge de l'éloquence*¹, ce « *samizdat* savant » comme l'appelle son auteur, acheva de prévenir Chastel en faveur d'un travailleur acharné et d'un esprit libre, indemne des carcans idéologiques de l'université française d'alors. De surcroît, cet insomniaque totalement pris par la passion de ses études, en possession d'une impressionnante culture littéraire, amateur et collectionneur d'art du XX^e siècle aussi bien que d'art ancien, lui ressemblait quelque peu.

L'histoire de la rhétorique opérait alors son grand bon en avant, marqué par la fondation, en 1977, de la Société internationale consacrée à cette discipline, autour de la revue *Rhetorica*. Dans ce cadre, John Eliott invita Marc Fumaroli à Princeton. À l'Institute for Advanced Studies, il se lia d'amitié avec Irving Lavin et Marilyn Aronberg Lavin. Les deux anciens élèves de Panofsky avaient matière à dialoguer avec le nouvel arrivant. Ces Américains du Middle West, d'origine juive, connaissaient mieux le catholicisme et ses fondements romains que 95% des catholiques européens et pour eux, si l'on voulait comprendre l'art de la Renaissance ou le Bernin, il était indispensable de connaître les écrits des Pères de l'Église, par exemple, ou encore ceux des grands théologiens de la Contre-Réforme. Cette conviction de deux historiens de l'art reconnus confirmait le bien fondé du projet de Marc Fumaroli : faire parler l'éloquence muette des images en utilisant les outils intellectuels qui avaient été ceux de leurs créateurs et de leurs destinataires et en restituant autant que possible le « climat », mental et moral, généralement distillé par des écrits, qui les avait environnés.

¹ Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

C'est sous l'égide d'André Chastel qu'eut lieu, en 1986, la première intrusion publique de Marc Fumaroli dans le domaine de l'histoire de l'art : il le fit inviter à Rome pour le colloque international sur *Les Carrache et les décors profanes*, et c'est là sans doute que beaucoup d'historiens de l'art non Italiens apprirent l'existence d'un poète nommé Marino, grâce à une communication sur « La *Galeria* de Marino et la galerie Farnèse² » ... À la même époque, Marc Fumaroli fut appelé par le comité d'organisation à contribuer au volume de mélanges offerts à André Chastel qui devait être publié à Rome et à Paris en 1987. Son étude, intitulée : « Une peinture de méditation. À propos de l'*Atalante et Hippomène* du Guide³ », suscita autant de réticences que d'adhésions. Mais l'année suivante, la copieuse « introduction » au catalogue de l'exposition de *La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines* au Grand Palais à Paris fit l'effet d'un coup de canon par la nouveauté du point de vue et la force entraînant de l'expression. L'audace des Musées nationaux, qui avaient mis en vedette un étranger au sérail, se révélait payante et en 1989, Pierre Rosenberg et Jean-Pierre Cuzin confièrent à Marc Fumaroli le 36^e « Dossier du Département des peintures » du Louvre, autour de *L'inspiration du poète* de Poussin.

Ce fut une nouvelle fois Poussin, la figure d'élection de Marc Fumaroli, qui attira sur lui l'attention des historiens de l'art. Devenu président de la Société des Amis du Louvre, il eut la satisfaction de pouvoir contribuer, à la tête des soixante douze mille membres de cette vénérable association, gloire de la « société civile », à l'achat par l'État français d'un tableau disparu, redécouvert en 1998 : *Sainte Françoise-Romaine annonçant à Rome la fin de la peste*. Publiée en 2001 par la Réunion des Musées nationaux, son étude, où l'histoire de l'art, l'iconographie, l'histoire religieuse et celle des milieux érudits romains du XVII^e siècle collaborent pour faire de nous des contemporains lettrés du tableau, a fait l'objet d'une recension enthousiaste de Charles Dempsey dans le *Burlington Magazine*.

Auparavant, en 1994, était paru aux éditions Flammarion *L'école du silence*⁴, un recueil des essais déjà publiés de Marc Fumaroli sur des sujets concernant la peinture et la gravure du XVII^e siècle. Même si une réédition au format de poche fut jugée nécessaire quelques années plus tard, dans

² Marc Fumaroli, « La *Galeria* de Marino et la Galerie Farnese. Épigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600 », *Carrache et les décors profanes. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (2-4 octobre 1986)*, Rome, École Française de Rome, 1988, p. 163-182.

³ Marc Fumaroli, « Une peinture de méditation. À propos de l'*Hippomène et Atalante* du Guide », « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Roma, Edizioni dell' Elefante, 1987, p. 337-358.

⁴ Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1994.

la presse artistique, les recensions, peu nombreuses, témoignèrent des réactions partagées des universitaires. Dans *Beaux-Arts Magazine* (juin 1994), Alain Mérot se dit convaincu par les exemples présentés, propres à mettre en valeur, à contre-courant des préférences de notre époque, «un académisme au sens plein et bénéfique du terme». Dans le *Journal des Arts* (octobre 1994), Véronique Gérard Powell, spécialiste du domaine hispanique, signa une critique dont le sous-titre résumait les sentiments mêlés de la lectrice: «Séduisant, passionnant, agaçant». Un agacement né de certains rapprochements jugés hasardeux et d'interprétations considérées comme trop audacieuses.

L'intervention de Marc Fumaroli dans le domaine de l'histoire de l'art a pourtant un effet bénéfique dont les historiens de l'art «professionnels» devraient lui être reconnaissants – en France surtout. Cet effet explique à la fois l'accueil favorable de bon nombre d'universitaires et de jeunes chercheurs aux États-Unis et plus encore en Italie, et les réticences françaises (en dépit du succès rencontré, dans ce pays, auprès d'un large public cultivé). Un mot peut, me semble-t-il, le résumer, celui de *rééquilibrage*.

Ce rééquilibrage se fait d'abord au profit de l'intérêt porté à ce que représentent les tableaux.

Il faut savoir qu'en France, les études iconographiques consacrées aux œuvres «modernes», c'est-à-dire datant de l'époque comprise entre la Renaissance et le XIX^e siècle, ont attiré relativement peu de chercheurs. Ce n'est que tardivement qu'on a découvert dans ce pays Aby Warburg et son école. André Chastel, parce qu'il avait séjourné et étudié à Londres, a longtemps été l'un des seuls à connaître les travaux de Fritz Saxl, Edgar Wind, Ernst H. Gombrich, William S. Heckscher, Erwin Panofsky etc., et n'en a pas vraiment répandu la connaissance en dehors du cercle de ses étudiants avancés. Même Panofsky est resté longtemps peu connu car il n'était pas traduit et ses livres ne se trouvaient pas en librairie (pas plus que ceux de Gombrich). Le fameux *Dürers Melencolia I*, par exemple, dont la première version date de 1923, n'est paru en français que dans les années 1970! En 2005 pourtant, la grande exposition sur le thème de la mélancolie préparée par Jean Clair et Jean Starobinski, a connu un énorme succès à Paris, ce qui montre que le public est demandeur de ce type d'approche. Mais très peu d'expositions thématiques sont organisées en France, et encore moins à Paris qu'en province.

Une des raisons de cet éloignement tient sans doute à la place dominante occupée en France par les musées. L'histoire de l'art est absente de l'école (tous les combats pour l'y faire entrer ont échoué). Pour les éditeurs, échaudés par l'expérience, le livre d'art n'est à peu près rentable que sous la forme du «beau livre» bien illustré, sur un sujet «vendeur», destiné aux cadeaux du Jour de l'An, et les universités, comme le C.N.R.S., publient peu et diffusent mal des publications souvent austères. C'est donc avant tout sur les musées

et leurs expositions que repose la charge de faire découvrir au public français la peinture et la sculpture des siècles passés. Or l'institution muséale, dont la tâche est d'abord la conservation, l'acquisition et la présentation en salle des œuvres d'art, est forcément orientée vers la monographie d'artiste et éventuellement vers l'étude d'un groupe, d'une « école », d'un style. L'attribution et la datation sont ses tâches fondamentales, auxquelles s'ajoute la traçabilité, si l'on peut dire, des œuvres, c'est-à-dire la recherche de leurs localisations successives. Dans ces conditions, le « catalogue raisonné » est le *nec plus ultra* des études, y compris à l'université. Tous ces travaux sont absolument nécessaires et même indispensables avant toute tentative pour faire jouer sur l'œuvre tel ou tel éclairage. Mais ils ont tendance, en France, à être considérés comme suffisants.

Peut-être y a-t-il une raison plus profonde à ce relatif désintérêt pour l'étude de ce que représente le tableau : la supériorité depuis longtemps attribuée à la forme. Le fameux mot d'ordre du théoricien des Nabis, Maurice Denis, en 1890 : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », ce mot d'ordre a été fort bien suivi. Il l'a même été jusqu'à la caricature, avec les « analyses morphologiques » du tableau, souvent réduites à la recherche du « nombre d'or » et au tracé de divers triangles, cercles et carrés censés révéler la structure cachée de l'œuvre, chères aux professeurs de dessin (devenus professeurs « d'arts plastiques ») dans les lycées et collèges et même, à une certaine époque, aux enseignants de première année d'université. Il s'agit d'une longue histoire. Baudelaire écrit en 1846 : « La peinture n'est intéressante que par la couleur et par la forme ; elle ne ressemble à la poésie qu'autant que celle-ci éveille dans le lecteur des idées de peinture⁵ ». La rupture avec la grande tradition de *ut pictura poesis* était consommée et désormais « la désastreuse influence de la littérature sur la peinture », comme disaient les Goncourt⁶, ne cessera d'être dénoncée. Car si les écrivains peuvent sans ridicule parler des tableaux, les artistes – à l'exception des illustrateurs, mais ils pratiquent un genre mineur – ne sont pas censés lire. « Le modernisme », écrit Marc Fumaroli, « a posé en axiome que rien n'est plus corrupteur pour l'essence des arts plastiques que la "littérature". L'histoire récente de l'art, qui vise à la scientificité, fait grand état de la "littérature d'art", des "théories de l'art", elle ne veut plus entendre parler sur sa droite de littérature, cette séductrice ignorante et bavarde. Elle s'expose d'ailleurs par là même à se laisser parasiter sur sa gauche par ce que le XX^e siècle finissant s'est imaginé

⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, 1962, p. 171.

⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Union générale d'éditions, 1979, p. 28–29.

plus scientifique que la littérature: la psychanalyse, la sociologie, l'anthropologie, les études féministes, le multiculturel ...⁷».

Dans l'introduction au dossier sur *L'inspiration du poète*, Marc Fumaroli accorde une valeur de manifeste pour sa propre entreprise à un texte bien oublié d'André Gide – un auteur totalement démodé. En 1945, dans une préface écrite pour un recueil de reproductions de tableaux du peintre, l'écrivain défendait l'idée que Poussin est de tous les peintres français celui dont les œuvres ont été le plus «habitées par la pensée». Marc Fumaroli fait sien l'emportement de Gide contre la moderne réduction de la peinture au seul métier, contre le «repliement d'un art sur sa matière». «Ce qui ne me plaît pas», écrivait alors Gide, «c'est d'entendre déclarer péremptoirement: ceci est de la vraie peinture, en raison de l'absence même du sujet; c'est de voir dépouiller la peinture de toute vertu spirituelle, pour ne plus attacher de prix qu'aux seules qualités du métier; c'est de voir nos plus grands peintres d'aujourd'hui prendre soin de ne s'adresser plus qu'à nos sens, n'être qu'œil et pinceau ...»⁸. Or ce repli, cette négation de «toute vertu spirituelle» chez les praticiens et les théoriciens de la majeure partie de l'art du XX^e siècle a certainement beaucoup influencé la façon même de percevoir la peinture des siècles passés, du siècle de Poussin en particulier, et d'en faire l'histoire.

Les études de Marc Fumaroli ne relèvent pas de l'enquête iconographique au premier degré. Les tableaux auxquels il s'est intéressé jusqu'ici ont des sujets bien connus: la *Rencontre de Jésus et de saint Jean-Baptiste*, *Atalante et Hippomène* ..., ou globalement identifiés: *Sainte Françoise-Romaine* ... Mais la nouveauté réside dans l'analyse des détails, y compris de ceux qu'un spectateur distrait (ou adepte de «l'art pour l'art») aurait rangés du côté de la pure recherche formelle et esthétique. La «lecture» du tableau attribué à Michel Dorigny, *Polymnie, muse de l'Eloquence* (Louvre), placée en exergue de l'édition de poche de 1994 de *L'âge de l'éloquence*, constitue un modèle du genre. Y compris par les points d'interrogation qu'il peut faire naître. D'abord, tous les détails sont-ils «parlants»? C'est là, on le sait, une des difficultés majeures des études d'iconographie et de symbolique. Mais celles de Marc Fumaroli ont ceci de particulier que leur but n'est pas de savoir ce que le tableau représente (car on le sait déjà), mais ce qu'il pouvait «représenter» pour son commanditaire, pour le cercle de celui-ci et pour tous les spectateurs qui possédaient peu ou prou la même culture. Cette culture, on a l'impression que Marc Fumaroli la possède comme eux, qu'il a fréquenté

⁷ Marc Fumaroli, «*Ut pictura poesis*: Chateaubriand et les arts», dans *Chateaubriand et les arts* (actes du colloque de 1997), Paris, de Fallois, 1999, p. 11.

⁸ André Gide, cité par Marc Fumaroli, «*L'inspiration du poète* de Poussin, essai sur l'allégorie du Parnasse», *Revue du Louvre et des musées de France*, Réunion des musées nationaux, vol. 39, n° 3, 1989, p. 19–20.

les mêmes bibliothèques, qu'il a en mémoire les mêmes textes et les mêmes références, et c'est ce qui lui permet, en historien visionnaire, de prendre la place des pédagogues du XVI^e ou du XVII^e siècle et, à leur façon, d'utiliser les détails des tableaux (y compris les détails de forme ou de couleur) pour des exercices destinés à instruire le catéchumène catholique, le sujet du roi de France, ou le citoyen de la République des Lettres. Le second point d'interrogation concerne le rôle des peintres. Dans l'établissement de ces « peintures de méditation », qu'est-ce qui leur revient et qu'est-ce qui revient à leurs commanditaires? Poussin, peintre lettré, est un cas particulier, et même pour lui il est difficile de se prononcer. Le cardinal Rospigliosi, commanditaire de la *Sainte Françoise-Romaine*, a-t-il seulement « goûté » les choix de Poussin, pour la représentation de Rome, par exemple, ou pour d'autres traits originaux de la composition, ou bien (ce qui est fort différent) les a-t-il « souhaités »?⁹ Ce qui est sûr en tous cas – et cette certitude doit beaucoup aux travaux de Marc Fumaroli –, c'est que les peintres, à partir de la Renaissance, ont partagé plus ou moins, ne fût-ce que par leurs fréquentations, une culture pour laquelle il n'y avait pas de « frontières », contrairement à ce que soutiendra Lessing, entre la pensée et la forme visible.

Dans cette culture, la formation des élèves dans les classes de rhétorique était très présente. Or la rhétorique pouvait intervenir aussi bien dans l'élaboration des théories artistiques que dans la façon de regarder les œuvres d'art, en raison de l'importance conférée à l'« image mentale » dans les processus de connaissance et de persuasion décrits par les traités de rhétorique antiques. L'importance de ceux-ci pour l'histoire de l'art a d'abord été mise en évidence par les spécialistes de la Renaissance. Pour les siècles suivants, Marc Fumaroli est de ceux qui ont le plus insisté sur sa prégnance. Même en France, où « rhétorique » a longtemps signifié « mensonge » et « duplicité », les historiens de l'art ont fini par lui faire place, comme le prouvent, par exemple, la tenue du colloque *Peinture et rhétorique* à l'Académie de France à Rome en 1993, et quelques années auparavant la publication du livre de Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, où la réflexion de Roger de Piles lui-même, la figure emblématique française des Modernes en peinture, est directement liée au chapitre des « effets » dans les traités d'art oratoire.

C'était aussi une culture dans laquelle la spiritualité chrétienne était toujours très active. On a manifestement eu un peu trop tendance à l'oublier au

⁹ Marc Fumaroli, *Nicolas Poussin: Sainte Françoise Romaine annonçant à Rome la fin de la peste*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 57, à propos de la figure féminine représentant Rome: « tout ce que nous savons de Giulio Rospigliosi, futur pape, mais aussi poète et moraliste dévot, laisse croire qu'il goûta et même souhaita ce choix ».

cours du XX^e siècle, et en France tout particulièrement. Les Français, ayant la tête essentiellement politique, ont ressenti assez tôt la nécessité de prendre en compte les théories monarchiques pour le déchiffrement de certaines images, de préciser le rôle du cérémonial et de la liturgie développée autour de la personne du roi pour comprendre certaines particularités architecturales, etc. Mais la part religieuse de la culture de l'Europe après le Moyen Âge reste largement sous-estimée ou mise sous le boisseau par les historiens de l'art français. En Italie, *L'école du silence* a connu un vif succès. Un certain nombre de chercheurs italiens travaillent sur la rhétorique et sur ce qu'en a fait la réforme catholique des images en se réclamant de Marc Fumaroli, à qui ils dédient leurs ouvrages. On n'en est pas là en France, et d'autant moins que le visage officiel et romain de l'Église catholique entre le XVI^e et le XIX^e siècle, avec ses prélats et ses pompes, ses jésuites et ses éminences grises, est précisément ce que l'imaginaire national (formé par l'école laïque et républicaine) a longtemps érigé en épouvantail. L'idée même que Nicolas Poussin, peintre de superbes tableaux religieux qui constituent la plus grande part de son œuvre, et fort lié aux milieux ecclésiastiques romains, ait pu être sinon un dévot, du moins un bon chrétien à la française, a suffi il y a quelques années à susciter les protestations de Jacques Thuillier, partisan, dans la ligne d'Anthony Blunt, d'un Poussin «libertin», ne croyant ni à Dieu ni au Diable. Il s'en est suivi un débat passionné entre Marc Fumaroli et lui jusque dans la presse quotidienne (*Le Figaro* du 27 septembre 1994), à l'occasion de l'exposition Poussin au Grand Palais.

Quelles que soient les convictions de chacun, pour le plus grand bien de la discipline historique, il est permis de penser que le rééquilibrage est, sur ce point aussi, fort heureux.